

UBD471 831

ANDREA MOSCHETTI

—♦♦—

Le arti  
e la letteratura

*PRELEZIONE*

ad un corso libero di letteratura italiana  
nella Università di Padova



PADOVA  
Tipografia fratelli Gallina « all'Università »  
—  
1900

72186



Non è un verbo nuovo, o giovani, questo che io, umile gregario nella nobile milizia dell'insegnamento superiore, modesto sempre discepolo fra tanti e così illustri maestri, vengo oggi a bandire da questa cattedra. Se nuovo forse in parte potrà sembrarvi, ne dovete cercar la cagione nel non essere quasi mai stata tale materia scientificamente ed *ex professo* trattata presso di noi e nelle scuole insegnata, ma solo per rapidi accenni e a diletto rettorico o a pompa seducente di erudizione e di buon gusto qua e là occasionalmente e incidentalmente sfiorata da scrittori diversi in opere diverse.

\* \* \*

L'uomo sale, nell'immane volger dei secoli, l'erta faticosa della civiltà, conquistando mano mano, per gli sforzi collettivi degli individui, delle nazioni, delle razze, i greppi sempre più alti, ed ora sollevando l'occhio verso la meta luminosa

che l'attrac, ora soffermandosi un tratto quasi a riprendere lena e volgendosi con amorosa compiacenza a riguardare in giù verso la strada per corsa. Quando a quella alta meta, quasi a specchio di sapere universale, egli si affisa, una nuova opera creativa s'avvera, l'arte compie ancora un miracolo, Dante imagina la Divina Commedia, Michelangelo plasma il Mosè; — quando invece egli ritorna coll'occhio sul sentiero battuto e racconta le orme che il suo piede vi impresse, all'opera creativa succede l'opera riflessiva, alla sintesi luminosa l'analisi fredda ed acuta, all'arte succedono la storia e la critica.

La storia e la critica (il che in fondo è dire tutt'uno, giacchè senza critica non vi ha storia, nè senza storia può esistere critica) non s'uniscono, non si fondono mai col fenomeno creativo del pensiero. Se talvolta, anzi di sovente, si trovano coesistere in una stessa generazione ed anche in uno stesso individuo, se Dante, per esempio, può scrivere la Divina Commedia e comporre nel medesimo tempo il *De vulgari eloquentia*, le une rimangono dall'altro disgiunte, perchè la storia e la critica si ricongiungono inesorabilmente al passato e del presente non si occupano se non in quanto esso sta per divenire passato, — l'arte anela sempre al futuro verso cui la lusinga del meglio la attira.

E per restringerci al campo che all'insegnamento nostro è prefisso, noi possiamo assai agevolmente constatare l'avverarsi di tal fatto.

Tre grandi periodi creativi, considerati così all'ingrosso e quasi in lontananza, abbraccia la storia della letteratura italiana. Il primo va dai poeti siciliani e dai poeti guittoniani al Petrarca e al Boccacci; il secondo da Lorenzo de' Medici e da Agnolo Poliziano, attraverso il grande cinquecento, fino alla decadenza mariniana e alla forte prosa del Galilei; il terzo si inizia col Metastasio e coll'Alfieri e si chiude col Manzoni e coi poeti e prosatori romantici della metà del nostro secolo. A questi tre grandi periodi creativi succedono, alternati con essi, tre grandi periodi critici: quello che s'apre col *De vulgari eloquentia* di Dante e che finisce o sta per finire coll'*Epistola* di Lorenzo de' Medici a Federigo d'Aragona (maraviglioso periodo in cui l'intelligenza umana richiama faticosamente alla memoria tutta la propria vita venti volte secolare e nella barbarie medievale oscurata); poi quello che, sorto ancora in pien cinquecento dalle contese del Caro col Castelvetro e dalle dispute intorno alla Gerusalemme, ci porta sino alle *Dissertazioni* dello Zeno, al Tiraboschi ed al Muratori; infine il terzo originato dalla fierissima lotta fra classicisti e romanticisti e alla cui fioritura più bella noi oggi, o giovani, assistiamo.



Come vedete, fra periodo creativo e periodo critico non v'è soluzione di continuità: questo serve sempre di vero punto di passaggio che l'età creativa precedente chiude e la susseguente prepara. Anzi il primo critico sorge appunto quando la creazione letteraria è nel suo maggiore rigoglio e, come dicemmo, il primo dei critici in ordine di tempo è, talvolta, il più grande creatore; — le dispute poi non s'acquetano e non tacciono, se non quando la nuova forma d'arte, cui la critica aperse la via, fatta adulta almeno o adolescente, si impone.

Quanto abbiamo detto per la storia letteraria possiamo con ugual facilità ripetere per la storia delle arti. Cimabue, Nicola Pisano, Giotto, Simone di Martino, l'Altichieri, l'Avanzi... ecco la prima grande età della creazione; a questa succedono le indagini archeologiche degli umanisti, gli scritti biografici del Villani, del Manetti, di Bartolomeo Fazio, e i mille trattati di architettura dispersi nelle biblioteche, e finalmente il *De pictura* e il *Della statua* di Leon Battista Alberti e il trattato di Leonardo da Vinci. Ma ai nomi dell'Alberti e di Leonardo tutta una grande creazione artistica nuova ci si presenta alla memoria. Il Ghiberti aveva fuse già le porte dette *del paradiso*, il Donatello aveva eretto il *Gattamelata* sul sagrato del nostro S. Antonio, il Mantegna dipingeva ormai a Padova e a Mantova, i

Bellini attiravano a sè col loro esempio in Venezia una schiera numerosa d'ingegni, il Botticelli ideava già la sua *Primavera*, Leonardo pensava alla *Cena* meravigliosa. L'avvicinarsi di Tiziano, di Raffaello, di Michelangelo, dei più grandi geni creativi della nostra rinascenza, si sentiva già, per così dire, nell'aria, come l'avvicinarsi di una divinità preannunziata da portenti. Ma poco più che cinque anni son passati da quando Michelangiolo ha dato l'ultimo tocco al *Giudizio*, e già il Vasari comincia a scrivere le sue *Vite*, e dopo lui Raffaello Borghini scrive il *Riposo*, e il Cellini, col l'autobiografia, i suoi trattati, e Giampaolo Lomazzi l'*Idea del tempio della pittura*, e Gio. Batta Armennino l'*opera dei veri precetti*, e il Palladio e il Vignola e lo Scamozzi i codici loro di architettura. La critica artistica ormai si apre la via di mezzo alle opere creative sì ma decadenti del Palma, del Poussin, del Bernini e ci condurrà mano mano alle *Notizie* del Baldinucci, alle *Vite* del Dati, fino alla *Storia pittorica* del Lanzi, fino agli scritti del Milizia. La terza età creatrice delle arti nasce col Tiepolo il grande drammaturgo della pittura e col Longhi il grande commedionista, giganteggia colle forme classiche del Canova e dell'Appiani, esce di virilità colle ultime forme romantiche dell'Hayez e del Duprè. Ma il Canova, il sommo creatore, detta nella sua vec-

chiaia la *Autolifesa* e inizia così la serie dei critici d'arte che andrà dopo di lui e va diventando di giorno in giorno falange.

\* \* \*

E in ciascun periodo critico due momenti diversi si debbono distinguere e anche questi ugualmente tanto nel campo artistico che in quello letterario. L'un momento, il primo, il più vicino, anzi in buona parte contemporaneo al periodo creativo risente ancora dell'entusiasmo provato dinanzi alle grandi opere della creazione, risente dell'ardor della lotta che s'accompagna sempre al principiar della critica. Il critico allora più che discutere ammira o vitupera, espone meno ragionamenti che impressioni, indaga meno che racconti, aspira senza paventare alla soluzione dei più alti problemi. Questo è quel momento che si suol dire di critica estetica, momento, per il solito, di asprissime lotte, chè, dove parla la passione, v'è lizza aperta alle opinioni più opposte. Più tardi, quando dal lungo battagliaire sono stanche le menti, e fra tanto avventare di assiomi e di postulati non brilla ancora trionfante quella verità che ciascun avversario va invocando a sè propizia, lo spirito, dimesso il primo fervore, si volge alla indagine tranquilla e paziente, fa tesoro

degli ammaestramenti che gli vengono dai vecchi documenti, si appaga di ricercare la verità umile dei fatti, dalla quale dovrà poi di per sè balzar fuori la verità superba delle idee. Voi intendete che parlo di quel momento di critica storica, che suol sempre seguire, come reazione, alla critica estetica.

Nè crediate che io, seguace convinto del metodo storico e ad esso guidato fin nei più giovani anni da un mio e vostro eccellente maestro, valoroso campione di tal metodo, il Crescini (a cui in questo giorno si volge più che mai grato e reverente l'animo mio) mi nasconda i danni che da esso possono pur derivare o non vegga anche i grandi vantaggi di che è capace il metodo estetico. Ma, poichè non è qui opportuno divagare dal tema che mi son proposto, dirò soltanto che se il metodo estetico può talora per la sola felice intuizione di un ingegno svegliato, dare d'un tratto la soluzione dei più ardui quesiti della storia o letteraria od artistica, lo storico a sua volta può riuscire col più modesto dei documenti, colla più umile delle indagini a rovesciare pure d'un tratto una intiera teoria dall'estetico sublimemente edificata. E di questi documenti, non tutti modesti di contenuto, e di queste indagini, non certo umili tutte, ai nostri giorni la critica ha dato innumerevoli alla luce, demolendo, correggendo, rinno-



vando grande parte di quello che nella storia veniva da anni o da secoli accettato come canone indiscusso. Oggi non si intrecciano più intorno ai casi amorosi del Petrarca o del Tasso patetiche lamentele o romantiche volate; ma dall'esame minutamente cronologico dell'opera loro, dal raffronto de' loro componimenti, dall'ispezione oculata de' manoscritti, dalle testimonianze accuratamente cribrate de' contemporanei escono un Petrarca ed un Tasso non poco diversi dal Petrarca e dal Tasso della leggenda, ma più umani e più veri. Oggi non si compendia più nel nome del Mantegna tutta la scuola padovana del '400 e in quello di Tiziano e di pochissimi altri tutta la veneziana del '500, oggi non s'attribuisce più a Raffaello qualunque Madonna dalla dolce figura pensosa nè al Veronese qualunque composizione dai colori sgargianti, dai larghi drappi di azzurro e di porpora; ma dai documenti degli archivi, dai registri dei conventi e delle sacrestie, dalle pergamene delle famiglie escono nomi nuovi di artisti fino ad ora immeritamente ignorati, o nomi vecchi tenuti fino ad ora in poco conto acquistano improvvisamente personalità propria, e si corregge la paternità di cento e cento dipinti, e lo sfondo, in cui campeggiavano quasi isolate le figure dei più grandi maestri, si anima ora di una vita di cui appena si sospettava l'esistenza.

Ma la colpa, unica e necessaria colpa forse, del metodo storico è quella di aver fatto l'erudizione per l'erudizione senza tener sempre d'occhio il fine più alto a cui l'erudizione deve servire, di essersi sovente appagato dell'analisi paventando le arditezze della sintesi, di aver curato in questo grande mosaico annerito dal tempo, che è la storia, il restauro e la pulitura paziente e diligente delle più piccole pietruzze senza abbracciare, se non rare volte, collo sguardo il grande quadro dell'insieme.

Così scaduto dal primo onore il metodo estetico, nel quale quei raffronti dal campo letterario al campo artistico, di che oggi voglio intrattenervi, trovavano sovente il loro posto (quantunque fossero più che altro divagazioni rettoriche) gli storici delle lettere e gli storici delle arti seguirono separatamente la loro via, senza curarsi gli uni degli altri, senza conoscere gli uni i nuovi veri che dagli altri venivano faticosamente conquistati. Lo storico dell'arte s'appaga di premettere a ciascun suo lavoro una specie di quadro generale del tempo in che l'arte, di cui vuol trattare, si svolse, e in questo quadro non dimentica, accanto ai nomi dei più grandi generali e dei più grandi statisti, quelli dei due o tre maggiori poeti; lo storico della letteratura a sua volta crede d'aver fatto tutto il dover suo, se, parlando

di un poeta o di un prosatore, ha mostrato nella descrizione del così detto *ambiente* di non ignorare (o poco più) che nel '300 Giotto dipingeva e nel '500 Michelangelo scolpiva. Ma quali vincoli stretti leghino in ogni tempo le forme del disegno a quelle letterarie, come avvengano per gradi simmetrici l'evoluzione storica delle lettere e l'evoluzione storica delle arti, quale influenza reciproca esercitino le une sulle altre, quali leggi comuni imperscrutabili le reggano tutte, questo presso di noi non si era fatto ancora e si comincia a fare solo da ieri e con tentativi non sempre razionali e misurati. I greci e i latini ebbero bensì intuizioni e spesso volte enunciati tali vincoli, e gli stranieri vi ebbero scritto intorno dissertazioni, per il tempo loro, di straordinario valore, ma si crederebbe quasi che gli uni e gli altri non abbiano scritto per noi, tanto noi ci siamo tenuti lontani da tale esercizio. Onde è che, appena pochi giorni fa, un giovane, seguace di una scuola scientifica arrischiata assai nelle teorie come nelle deduzioni ma non privo certo di ingegno, pubblicando un suo primo saggio di tali studi comparati non temeva di dichiarare, con quella baldanza che gli viene e dalla gioventù sua e della sua scuola: *Ho ferma convinzione di aver enunziate teorie assolutamente nuove e che stimo della più grande importanza, perchè diffuse, darebbero all'arte un valore*

*tecnico e scientifico morale.* (1). Quel giovane stampava bensì sulla copertina del suo libretto e ripeteva a sazietà il motto di Orazio: *ut pictura poësis*; ma dimenticava Simonide aver pur detto essere la pittura una muta poesia e la poesia una pittura parlante, e Cicerone aver affermato che *omnes artes, quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum, et quasi cognatione quadam inter se continentur* (2), dove, come vedesi, si abbraccia campo assai più largo ancora che quello in che noi ci aggiriamo, e negli altri critici e storici della classicità greco-latina il raffronto tra le leggi artistiche e le leggi letterarie ricorrere assai di sovente, sino in quegli degli ultimi tempi come in Longino. Dimenticava sopra tutto che lo Spence e l'Addison, presso gli Inglesi, avevano fatto tali raffronti oggetto particolare di studi sempre importanti quantunque non sempre rigorosamente condotti, e che nella *Storia dell'arte* del Winckelmann e più ancora nello scritto: *Sulla imitazione delle opere di pittura e di scultura dei Greci* tali raffronti sono frequenti e luminosi. Dimenticava il principe dei critici d'arte, il

---

(1) Cremonesi, *La solidarietà nell'arte*; Firenze, Vecchi, 1899, pag. 90.

(2) Orat. *Pro Archia*, I, 2.



maestro sommo di tali studi comparati, Grazia-  
dio Efraimo Lessing (1).

\* \* \*

Eppure la simultaneità nell'evoluzione delle  
forme artistiche e delle forme letterarie fu così  
costante nei secoli, così evidente nella storia, che  
sembra quasi meraviglioso non essersi ella im-  
posta, per qualche cosa più che per ornamento  
rettorico, a chi imprendeva anche da noi a trattare  
di tali studi. Dai tempi in cui sulla scena agivano  
ancora i grandi dèi evocati da Eschilo in cospetto  
dell'Atena fidiaca collocata sul sommo dell'Acro-  
poli (e ciò per non parlare delle civiltà più antiche  
e più lontane dove pur l'istessa legge costante-  
mente s'avvera) sino a questi giorni in cui e  
pittura e poesia vanno assieme tentando vie nuove  
e in cui simbolismo e naturalismo si contendono  
l'uno e l'altro campo, l'accordo, chi sappia ben  
discernere i fatti e pesarli, non fu, si può dire,

---

(1) *Laocoonte*. Citerò dalla traduzione italiana del Londo-  
nico; Milano, 1833. Si tenga a mente che il Lessing, come av-  
verte egli stesso (pag. 5 sg.) non limitò solo i suoi confronti  
alla poesia e alla pittura propriamente dette, ma sotto il nome  
di pittura comprese « tutte le arti che hanno per oggetto di  
imitare le forme esteriori dei corpi », e sotto il nome di poesia  
« tutte le altre arti la cui imitazione è progressiva ».

smentito. Non a caso, in questa marca trevigiana,  
tra il secolo XIII e il XIV un'arte, nordica per  
forme e per contenuto, illustra sulle mura dei  
pubblici palagi gli episodi di quei poemi nordici che  
il popolo ripete in una lingua assai più straniera  
che nostrana (1). Non a caso Guido Guinizelli e  
Giovanni Cimabue, maestri entrambi nell'arte loro  
di un *dolce stil nuovo*, nascono entrambi forse nel  
medesimo anno. Non a caso Giotto dipinge questo  
oratorio degli Scrovegni, traendo dal vecchio  
argomento della antitesi dei vizi e delle virtù la  
più grande opera pittorica del '300, mentre Dante  
pellegrina l'Italia intessendo sulla vecchia tela  
dell'antitesi delle pene e dei premi eterni il più  
grande poema del mondo. Non a caso il Petrarca  
inaugura il regno del sentimento e dell'armonia  
nella lirica, quando la fiera arte giottesca s'am-  
morbida e sfuma nelle tinte delicate nelle soavi  
espressioni dell'Altichieri, dell'Avanzi, del Gua-  
riento (2). Non a caso lo Squarcione e Jacopo

---

(1) Cfr. J. von Schlosser, *Tommaso da Modena und die  
ältere Malerei in Treviso* (in *Jahrbuch d. Kunsthist. samml. d. aller-  
höch. Kaiserhauses*, XIX) Wien, 1898, pag. 7 segg.

(2) L'architettura segnò, prima delle altre arti sorelle e  
per opera in parte dello stesso Giotto, questo passaggio dalla  
grandiosità alla armonia, e il fatto fu magistralmente avvertito  
ed esposto dal Carducci (*Musica e poesia*, in *Opere*, VIII, 302):  
« A quella forte e severa generazione che vacque tra la batta-  
glia di Benevento e i Vespri Siciliani, che crebbe tra le me- »



Bellino richiamano allo studio dei classici modelli gli artisti, appunto quando il grande fiume umanistico dilaga per l'Italia. Non a caso in Firenze la *Primavera* del Botticelli riceveva l'ultimo tocco, appunto quando risonavano per le vie le maggiaiole del Poliziano e i baccanali di Lorenzo de' Medici. Non a caso Tiziano gettava all'Italia ed all'Europa tutta lo sfolgorio lieto della sua tavolozza, appunto quando l'Ariosto profondeva l'inesauribile brillantissima vena nel suo Orlando Furioso. E non a caso il poeta classico e l'artista classico per eccellenza, il Tasso e Michelangiolo, preannunziano ambedue ancora in pien cinquecento le gonfiezze del barocco, — e Giambattista Marino e Nicola Poussin navigano insieme il mare voluttuoso dell'idillio; — e mariniani e berniniani fanno insieme stupire il mondo colle più strampalate audacie del pensiero; — e il Longhi dipinge mentre scrive il Goldoni; — e

---

« morie dei vecchi ghibellini di Federico secondo e gli esempi  
« de' guelfi che rifacevano il popolo nuovo, altre generazioni  
« succedono, più mobili e leggere, più fini e polite; e venne  
« meno quell'ideal rapimento di gioventù sobria e verginale,  
« quella lucida tensione ed elevazione di spirito, quella quasi  
« estasi intellettuale che produsse le canzoni di Dante e certe opere  
« d'architettura. Come alle grandi arcate di Arnolfo succedono le  
« piramidi e le nicchie di Giotto, così alle volte delle canzoni di  
« Dante, che abbracciavano tant'aria su quelle loro quasi colonne  
« di endecasillabi, successe l'armoniosissimo intreccio delle  
« volte del Petrarca variate di endecasillabi e settenari ».

il Canova scolpisce l'Apollo mentre il Monti descrive la *Bellezza dell'Universo*; — e non a caso, non a caso infine il Magui imprime sul libro marmoreo della sua *Leltrice* una pagina dei *Promessi Sposi* del Manzoni.

Certo divergenze, e notevoli anche, dall'uno in l'altro campo non mancano. Così, per citare qualche esempio dei più perspicui, mentre la letteratura volgare rinnovata e la pittura rinnovata non s'affermano vigorosamente che alla metà del '400, già nei primi decenni del secolo i nomi del Ghiberti e del Donatello e di più altri insigni scultori sono ormai per grandi e molte opere famosi. Così Michelangiolo precede di qualche decina d'anni Torquato, e all'opposto il Bernini è di mezzo secolo più giovane del Marini. Ma l'avverarsi di tali casi eccezionali non invalida punto la regola, anzi, come suol avvenire, più luminosamente la conferma. Non bisogna mai dimenticare la diversità dei mezzi di cui le lettere e le arti, ad una ad una, si servono per esprimere l'umano pensiero, organica diversità che strettamente si connette coll'esistenza e colla fisiologia individuale di ciascuna e che dà a ciascuna caratteri e attitudini e limiti speciali (1). Nè bisogna

---

(1) Appunto su questa diversità di caratteri e di limiti insiste il Lessing, combattendo lo Spencer e gli altri che cre-

dimenticare le cause tutte d'occasione che possono influire sull'una piuttosto che sull'altra, ritardandone o affrettandone una fase evolutiva. Ritardandola o affrettandola, non mai sopprimendola o creandone una di differente, chè non troverete mai, per scartabellare di storie, aver una delle arti seguito per un certo tempo, isolata da tutte le altre, un cammino, senza che tutte le altre non abbiano o prima o dopo tenuta la stessa via. Eliminate queste diversità di mezzi e di influenze puramente occasionali, l'identità assoluta delle leggi che governano lo svolgersi nei popoli della letteratura e delle altre arti, apparirà indiscutibile.

\* \* \*

Tale identità ha la sua ragione filosofica nell'intima essenza delle arti stesse, ha la sua ragione storica nella lor comune origine prima.

L'arte è sempre *rappresentazione estetica del pensiero*, sia che questo pensiero rifletta i fatti del mondo interiore, sia che contempi ed ammiri i fatti del mondo esteriore. Nell'un caso, come ben disse il Gioberti (1), il pensiero tende a

---

dettero potersi a tutte le forme artistiche applicare senza restrizioni le regole particolari all'una o all'altra.

(1) *Del bello e del buono*; Losanna, 1846, pag. 45 sgg.

rendere concreti, prima di affidarli all'arte, i tipi astratti ed intellettivi che s'erano venuti in lui formando; nell'altro a render invece astratti i tipi sensibili che dal contatto col mondo esterno avea ricavato. Tipi intellettivi e tipi sensibili si incontrano dunque e, per così dire, si fondono in una specie di vita tutta fantastica e mentale, lontana così dalle nude astrazioni speculative come dalla nuda materialità; e da questa vita appunto ne viene quella essenza del Bello che è tutt'uno coll'essenza dell'Arte. Il medesimo pensiero umano, spogliato di questa condizione speciale di vita e fatto puro e obiettivo interprete della percezione o dell'immaginazione, non è più Arte ma Scienza. Onde si capisce quell'influsso, in gran parte solo apparente, delle scienze sulle arti, che Herbert Spencer (1) credette di poter constatare e che oggi

---

(1) Lo Spencer (*Educazione intellettuale, morale e fisica*, trad. Fortini-Gantarelli, Firenze, 1883; pag. 45) veramente sostiene che « la scienza serve di base necessaria alle belle arti », ricordando che « tutti i prodotti dell'arte rappresentano più o meno dei fenomeni obiettivi e subiettivi, che sono perfetti » solo in quanto si uniformano alle leggi di quei fenomeni e « che prima di potercisi uniformare bisogna che l'artista conosca quelle leggi. Così, soggiunge, lo scultore studia l'anatomia e la meccanica delle forze e il pittore la prospettiva », e, perchè possa chiamarsi buona, la poesia deve uniformarsi a « quelle leggi dell'azione nervosa cui obbedisce pure il parlare » eccitato, non essendo le sue metafore, le sue trasposizioni, « il suo ritmo che semplici esagerazioni del parlare eccitato ». Questo, chi anche brevemente consideri, è in gran parte inesatto.



si vorrebbe meglio chiamar *connessione*. L'Alimena (1) ne confermava appunto testè l'esistenza: *Quando si crede al fato, dice egli, nasce Eschilo; quando c'è un corpo di dottrine insieme teologiche e metafisiche, nasce Dante; oggi in tanto dilagare di problemi sociali e psicologici, nascono Zola, Bourget, Ibsen, Sulermann, Krag...* Ma di questa connessione devesi, a parer mio, cercare la causa vera nell'unità del pensiero che in quel dato tempo inspira e scienziati ed artisti essendo a tutti comune, e che induce quindi gli uni e gli altri ad opere si-

---

La scienza non è la base necessaria ma solo un complemento utile dell'arte. I primi scultori nulla seppero di anatomia e di meccanica delle forze. Giotto copiava le pecore prima di studiare prospettiva, e Dante nulla seppe delle leggi dell'azione nervosa. La scienza potrà fare di un artista nato un artista perfetto, ma l'arte esisteva in quell'individuo prima delle cognizioni scientifiche; e viceversa ci potrà essere riproduzione scientificamente perfetta senza che ci sia nemmeno il principio di opera d'arte. Nella teoria dello Spencer c'è però questo di vero: che le nozioni prime e fondamentali, direi anzi, empiriche della scienza sono uguali a quelle dell'arte; così p. es. il pittore conosce le proporzioni delle varie parti del corpo, la disposizione dei muscoli principali, i loro movimenti separati o combinati; — ma queste nozioni nell'artista nascono spontanee, spesso inconscienti, senza che sia necessario lo studio scientifico, il quale solo più tardi potrà venire usato con vantaggio. Lo studio più accurato e più esperto dei muscoli facciali non avrebbe certo di per sé solo insegnato a Lionardo il modo di disegnare quelle sue certe teste dalla espressione sapientemente grottesca, se egli non avesse saputo prima culpirne colla fantasia e col senso estetico dell'arte i tratti caratteristici.

(1) *Il delitto nell'arte*, Torino, Bocca, 1899, pag. 18.

miglianti. Anzi, in origine, io direi che tra arte e scienza distinzione vera non ci sia stata. Certo essa esisteva già fin da principio allo stato potenziale nella mente umana, come nel nucleo primigenio dell'universo si accoglievano tutti i gradi posteriori del suo svolgimento; ma, per affermarsi nettamente nel fatto, ebbe bisogno di un certo tempo e di un certo grado, per quanto assai basso, di civiltà. Il primo astronomo e il primo filosofo furono poeti; *vates* serbò anche nei secoli più colti e quasi ricordo di quell'età lontanissima il doppio significato di profeta (lo scienziato antico) e di poeta; e nel medio evo, nella cui barbarie si rinnovano tanti fatti delle età primitive, Virgilio fu poeta e fu mago. Così, come ben disse il filosofo che è vanto insigne di questa università, l'Ardigò (1), tutti i rami molteplici e diversi dell'umano sapere si riducono ad un primo unico tronco. Il moltiplicarsi e il diversificarsi di questi rami poi non ne ha distrutta l'attinenza vitale originaria, e le differenti, discipline autonome, che ne risultano, non cessano del tutto di avere una correlazione con tutte le altre e una dipendenza da esse.

---

(1) *Lo studio della storia della filosofia. Prelezione*. Padova, Salmin, 1881, pag. 20.



E l'arte, come funzione estetica del pensiero, ebbe fin da principio una duplice tendenza, dalla quale nacquero appunto le due forme artistiche prime: la architettura e la musica, a seconda che tale funzione estetica traeva, come abbiamo veduto, la sua origine prima o dalle percezioni esterne o dagli affetti interiori, a seconda quindi che il naturale estrinsecarsi di essa si svolgeva entro i limiti dello spazio o entro i limiti del tempo. Alla musica si unirono ben tosto il linguaggio parlato e il movimento, onde la poesia parlata e la danza, prima unite e poi anch'esse disgiunte; all'architettura si unì il linguaggio scritto, onde l'arte letteraria e le arti figurative. Nel tempio, che fu la prima forma d'architettura, si svolsero e crebbero adolescenti tutte assieme queste secondarie forme di arti: intorno all'ara risanò il canto e si intrecciò la danza e sulle pareti istoriate a figure simboliche e a ieroglifici fu raccolto tutto il sapere del popolo. Più tardi poi, staccatesi dal tempio per il decadere della teocrazia, queste forme diverse andarono man mano svolgendosi e perfezionandosi in altre forme minori (1). La pittura e la scul-

(1) È generalmente accettata la teoria che le due arti madri siano state l'architettura e la musica. Quanto invece alle arti secondarie, il Gioberti (*Del bello* cit., p. 170) considererebbe la pittura e la scultura come un prodotto dell'unione del linguaggio scritto colla architettura, mentre lo Spencer (*Essais de*

tura, che erano tutt'uno, si separarono; ambedue seppero essere oltre che policrome anche monocrome, e non si limitarono più a ritrarre sotto aspetti simbolici la divinità, ma ritrassero l'uomo e gli animali e le piante, e aspirarono a rappresentare nei loro effetti esterni anche le interne passioni. E il libro a sua volta, che dapprima era stato una specie di enciclopedia teocratica come la Bibbia (1), poté separatamente o conservare i canti che risonavano sulle labra del popolo, o tramandare le memorie del passato, o divulgare le nuove scoperte scientifiche, o insegnare l'essenza e i destini dell'umanità, e fu o poema, o storia, o trattato.

Ma queste forme artistiche, le letterarie e le figurative almeno di cui oggi noi ci occupiamo,

---

*morale* etc. Paris, Baillièrè, 1877, , pag. 45) crederebbe il contrario, che cioè la pittura e la scultura abbiano dato origine prima ad una pittura-scrittura, quindi alla scrittura ieroglifica, quindi alla scrittura fonetica e quindi alle diverse scritture alfabetiche. Parmi tuttavia che le due teorie si possano facilmente accordare, quando si ammetta, come è naturale, che il bisogno di esprimere graficamente e in modo durevole il pensiero fissandolo sulle pareti degli edifici architettonici deve aver condotto l'uomo a trovare un primo mezzo grafico che era in origine figura e parola nello stesso tempo; poi da questa origine comune si vennero separatamente svolgendo le arti figurative da un lato e le diverse scritture dall'altro.

(1) V. Spencer, *Essais*, pag. 39 e Gioberti, *Del bello*, pag. 179 sg.

poterono assumere fin da principio, secondo la diversa materia che ciascuna in un dato caso preferiva ed il fine diverso che si proponeva, veste diversa; onde anche nelle figurative si può rilevare una distinzione appieno corrispondente alla grande distinzione universalmente adottata nelle forme letterarie tra *prosa* e *poesia*. Fu il Lessing (1), che la intravide per primo. *In quel modo*, scrisse egli, *che l'uso della parola non è sempre diretto a produrre l'illusione e che per mezzo di lei si può mirare piuttosto ad istruire che a dilettere, a farsi intendere piuttosto che a commuovere, insomma in quel modo che la lingua ha la sua prosa e la sua poesia, così egualmente ci sono dei pittori poetici e dei pittori prosaici*. Soltanto, quando si trattò di fissare in che consistesse la prosa pittorica, male s'appose dicendo essere *prosaici quei pittori che invece che agli occhi parlano ad altri sensi e si servono dell'allegoria*; giacchè l'allegoria, se può, in arte specialmente, nascondere intenzione didascalica ed essere quindi forma di prosa, è pur le mille volte figura poetica, che serve a render concreta e sensibile un'alta e astratta idea del bello e del vero. Chi oserebbe, per non citar che un unico esempio, rassomigliar a prosa il *Parnaso* di Raffaello, la più alta allegoria e nello

(1) *Frammenti*, trad. Londonio; Milano, 1841, pag. 39.

stesso tempo la più alta poesia che vanti l'arte pittorica del mondo? A me pare piuttosto, attentamente considerando, che alla prosa s'avvicini l'arte figurativa quando rinunzia a ciò che è appunto l'essenza vera della poesia, il *bello ideale*, e quando si attiene semplicemente e nudamente alla riproduzione della realtà delle cose. Tre sarebbero dunque le principali forme prosastiche delle arti figurative: il ritratto, il paesaggio, il quadro o gruppo storico, alle quali si potrà aggiungere talvolta anche il quadro o gruppo allegorico, purchè si limiti a riprodurre in forma sensibile un pensiero di ordine morale o scientifico o storico, senza varcare quel limite oltre cui il fantastico e l'ideale principiano. Che se taluna di queste forme stesse, che abbiamo enunciato, varchi appena quel limite, cessa di essere prosa per diventare poesia. Un esempio tolto ai nostri giorni. Un pittore, che si recasse sull'infelice campo di Adua e quelle ambe fatali ritraesse con cura fedele, e dalle testimonianze dei superstiti ricostruisse in sua mente la azione decisiva: e l'avventarsi delle nere orde formidabili, e l'attendere fermo dei nostri, e il lampeggiar delle baionette su pe' ripiani, e il fulminar dell'artiglieria dalle gole, e la valle seminata di cadaveri, e il tricolore d'Italia lacero ma alto ancora ondeggiante sotto il sole infocato, — e tutto questo nel quadro suo ritraesse, quel pittore fa-



rebbe opera di prosa, egli sarebbe uno storico pittore e nulla più, giacchè è appunto ufficio e merito dello storico ispirarsi e attenersi, finchè possibile gli sia, alla realtà semplice dei fatti. Nè con ciò (si badi bene) intendo io dire che quel quadro non potesse riuscir bellissima anzi perfetta opera d'arte e non contenere anche, quasi complemento necessario della deficiente realtà, un certo numero di elementi fantastici e poetici: quante splendide descrizioni di tal fatta, vere concezioni di artista, non ci ha dato il più grande prosatore latino, Tito Livio? Anche la prosa è forma d'arte e, come tale, suscettibile d'alta bellezza; soltanto il campo suo è in gran parte diverso da quello della poesia. Ma non compì invece opera di prosa lo scultore, che un episodio appunto di quella orrenda giornata, l'eroismo della batteria siciliana, fuse testè nel bronzo a Messina. Che la batteria fosse sulla vetta d'un colle o giù in fondo alla valle, che due o cinque o dieci ne fossero i superstiti, che l'omerico Masotto fosse caduto per primo o, premendo sul petto la ferita, puntasse ancora per l'ultima volta e cogli occhi già annebbiati dalla morte il suo pezzo, ben poco a lui importava sapere. Della titanica lotta di pochi contro mille, di questi eroi che preferirono la morte all'abbandono dei cannoni, della scena svoltasi in quel supremo momento, egli s'era fatta una

visione tutta ideale obbedendo alla suggestiva fantasia e al sentimento dell'estetica, e quella visione, senza troppo curarsi della storica verità, riprodusse nell'opera sua. Certo egli dalla realtà tolse i tratti caratteristici dei suoi eroi, la fisionomia, il vestito, ma questa realtà non fu l'inspiratrice della sua creazione nè condizione necessaria all'estrinsecarsi di essa: che il Masotto avesse il naso aquilino o schiacciato, che fosse alto o corto della persona a lui faceva lo stesso. Quell'opera di scultore non appartiene dunque alla storia ma all'epica, non è prosa ma poesia.

\* \* \*

Col tempo le varie forme letterarie ed artistiche andarono sempre più svolgendosi e maturando e distinguendosi le une dalle altre; ma nell'evoluzione loro, avendo avuto, come vedemmo, una l'origine e identici la natura ed il fine, e identiche essendo le cause da che tale evoluzione si forma, passarono e passano per gradi simmetrici e quasi sempre contemporanei. E per ciascun grado appare evidente un'identità di caratteri, generali a tutti gli artisti e a tutti gli scrittori, sia che ciascuna arte e ciascuna forma letteraria si consideri separatamente in sè sola, sia che si ponga a raffronto con tutte le altre. Il Gio-



berti (1), non sapendo come darsene ragione, ricorre ad una spiegazione assai curiosa: *Havvi, dice egli, una simpatia immaginativa che lega insieme gli uomini, havvi una affinità delle fantasie in virtù della quale le impressioni estetiche che uno riceve si comunicano agevolmente agli altri mediante il vincolo della parola, come la luce, il calorico, la elettricità e certe qualità giovevoli o nocive alla vita organica si tragittano col mezzo dell'aria o colla fregazione o col semplice contatto dei corpi. E come spiegare altrimenti quegli andazzi di poesia e di belle arti che invalgono in alcune epoche particolari, se non mediante l'efficacia che hanno i grandi esempi a risvegliare gli ingegni addormentati e a destar in essi la vena dell'immaginare che altrimenti sarebbe stata sepolta?* Secondo dunque questa teoria, il secentismo, supponiamo, sarebbe una specie di cholera o di influenza, della quale, per servirmi della frase medica moderna, il focolare infettivo si troverebbe nel Marino o nel Bernino. Nè è da ridere di simil teoria, giacchè essa è più vecchia e anche oggi dai critici che alle vecchie scuole s'attengono avuta assai più in onore che non si creda. E del secentismo appunto, per non andar a cercare altri esempi, voi trovate attribuita fino a ieri

(1) *Del bello*, pag. 106 sg.

la colpa da alcuno al Tasso e al Marini, da un altro a Michelangelo e al Bernini, da chi ai gesuiti e da chi allo spirito analitico succeduto allo spirito sintetico del rinascimento, e questo rimprovera alle grandi scoperte scientifiche di aver fatto sorgere anche nell'arte il desiderio del nuovo, e quello s'accapiglia quasi colla pittura perchè sedusse coi suoi vizi le altre arti sorelle: proprio appunto come se in un grave caso di tifo i medici andassero cercando l'origine dell'infezione o nella febbre o nel mal di capo o nel delirio o nell'annerirsi dei denti o in uno di quei tanti sintomi o di quelle tante cause secondarie non già cause prime del male (1).

---

(1) Concetto assai più scientifico hanno del secentismo gli studiosi moderni, quali il Croce, il Farinelli, il Belloni. Quest'ultimo nel suo bel lavoro sul *Seicento* (coll. Vallardi, Milano, 1899, pag. 456 sgg.) lo definisce uno « sviluppo del male da cui l'Italia era stata lentamente invasa per effetto delle tristi condizioni politiche e della preponderanza spagnuola e necessaria conseguenza da una parte del desiderio di novità che spinge a reagire contro il petrarchismo, dall'altra di quella irresistibile forza d'inerzia per la quale ad un'età riesce impossibile di lasciare da un punto all'altro la via seguita dall'età precedente ». Concetto più scientifico, ma non ancora, a mio credere, interamente esatto — chè le ricerche di così grave e complesso fenomeno storico mal si possono trovare restringendo le ricerche al solo campo letterario. Se vi è mai argomento, dove l'indagine comparata fra lettere ed arti possa giovare, è desso appunto. Ma non è questo per noi luogo di trattarne; ci riserviamo di farlo altrove e presto.

Non così oggi la scienza. Già il Winkelmann (1), fino dal secolo scorso, s'era proposto di dimostrare quanto il clima agisca sulle arti e sulle differenze loro da paese a paese, agendo sulla figura degli uomini e degli animali, sul paesaggio, sull'indole, sui costumi, sul modo di pensare degli abitanti. Ma il clima, se deve venir considerato come uno dei fattori e permanente della diversità di un'arte da paese a paese e della omogeneità dei caratteri in tutte e singole le arti di quel dato paese, se, p. es., esso può servire in gran parte a render ragione di quelle corrispondenze di colorito, che testè notava il Cremonesi (2) nella letteratura, nella musica, nella pittura francese di fronte ad altre e diverse corrispondenze nella letteratura, nella musica, nella pittura tedesca, il clima non basta, appunto per cotesta sua natura di fattore permanente, a spiegare le evoluzioni dell'arte nel succedersi dei tempi ed in uno stesso paese. La filosofia positiva al clima aggiunge tutti quegli altri fattori e storici e materiali e morali e intellettuali, che colla evoluzione loro spontanea producono naturalmente l'evoluzione del pensiero

(1) *Storia delle arti*, trad. it.; Milano, 1779, I, pag. 32.

(2) Op. cit. pag. 29. Il Cremonesi del resto, come al solito, non diceva, pur essendo in buona fede, cosa nuova.

umano e quindi di necessità anche l'evoluzione delle diverse espressioni di esso. Enrico Ferri giorni fa scriveva (1): *La realtà è che come l'artista è il prodotto della società e del tempo in cui è nato e palpita ed opera, così l'arte, nelle sue forme diverse, è un ramo nel grande albero della vita e tiene le sue radici profonde nel terreno comune dei bisogni umani: bisogni organici, intellettuali e sentimentali. Da qui la solidarietà delle arti coll'ambiente tellurico e sociale in cui si manifestano. Come il frammento di un cristallo riproduce le leggi matematiche e geometriche del cristallo intero, così ogni arte riproduce in sé e ne è dominata, le ragioni di vita e di sviluppo che regolano ogni altra forma d'arte.* Ma non è nuova davvero la teoria del Ferri nè quella del Cremonesi (2). Da tutta la scienza positiva emana, come ineluttabile necessità, tale teoria e qui in questa stessa aula ho sentito l'Ardigò proclamare la quattordici anni or sono (3). Anzi l'Ardigò, dopo

(1) Prefaz. al libretto cit. del Cremonesi, pag. 45 sg.

(2) Non mi si apponga a iattanza se ricordo che io sostenni appunto tale principio di solidarietà (chiamiamola così) delle arti nei miei scritti: *Penne e pennelli nel secolo XIV* (Urbino, 1894), *Dell'idea epica nella poesia e nella pittura del '500* (Padova, 1896) e *L'arte di Vincenzo Monti e di Antonio Canova* (Genova, 1897).

(3) Op. cit., pag. 21: « È innegabile la correlazione e la dipendenza di ogni ramo dello scibile dalle stesse condizioni anche materiali della vita sociale e individuale, tra le quali cresce come nell'ambiente della propria formazione ».



aver mostrato l'origine comune di tutte le scienze e il dividersi e lo svolgersi e il modificarsi loro sotto l'influenza di fattori comuni e per forme simmetriche, nettamente risolveva appunto il problema male posto e male spiegato dal Gioberti: *I cultori comuni* [di una scienza], disse egli, *apprendono a servirsi anche abilissimamente dei concetti generali, onde funziona la disciplina alla quale si sono dedicati; ma li lasciano come li hanno trovati. E in questo modo si stabilisce il periodo storico della scienza, nella quale tutti i prodotti si somigliano per note caratteristiche ricorrenti. La stratificazione scientifica è contrassegnata da forme particolari di idealità logiche* (1). Nè si dica che l'Ardigò parlava di scienze e non d'arti, giacchè *scienza* vale qui nel concetto suo qualche cosa di assai più largo che nella volgar accessione della parola; anzi fin dal principio di quella sua prelezione aveva egli avvertito *scienza* essere per lui *pensiero umano* e *pensiero umano* essere *scienza*; onde che tutto quanto della stratificazione delle scienze egli disse, deve intendersi anche riferito ed esteso alla stratificazione di tutte le forme artistiche siano letterarie siano figurative (2).

(1) Op. cit. 27.

(2) Di questa stratificazione ebbe nitida idea il Taine (*Philosophie de l'art en Italie*, Paris, 1867, pag. 21) che, par-

\*\*\*

L'*arte* dunque per noi è una sola (1), come uno solo è il pensiero umano di cui essa è la espressione; le forme esterne che ella può rivestire sono diverse, a seconda del mezzo di cui si serve nella estrinsecazione sua, ma tutte serbano evidenti i segni di questa interiore unità. Il genio, non è il creatore di un nuovo pensiero artistico, ma soltanto il portato più alto di questo pensiero già esistente o in azione o in po-

lando dell'arte cinquecentistica in Italia, così si esprime: « On ne peut nier que la cause de cette belle floraison soit une disposition générale des esprits, une surprenante aptitude répandue dans toutes les couches de la nation. Cette aptitude a été momentanée et l'art a été momentanée. Elle a commencé puis elle a fini à des époques fixes; l'art a commencé, puis a fini aux mêmes époques fixes. Elle s'est développée dans un certain sens; l'art s'est développé dans le même sens. Elle est comme le corps dont il est l'ombre: il suit la naissance, la croissance, la décadence et la direction ». E tutto questo va benissimo. Soltanto è da osservarsi che questa disposizione generale non trovasi soltanto nell'arte del rinascimento, ma con caratteri diversi e mutabili di periodo in periodo accompagna lo svolgimento dell'arte attraverso tutti i tempi e presso tutte le nazioni.

(1) Questo dice il Cremonesi, op. cit., pag. 56, ma era stato già detto con le stesse parole da me in *Peune e pennelli* cit., pag. 24. Soltanto, il Cremonesi crede e dice espressamente che per arte deve intendersi l'accoglienza di leggi comuni e formali che regolano l'esplicarsi della pittura, della poesia, della musica, e non s'avvede che tale somiglianza di leggi esteriori proviene dall'identità interiore e ben più importante del concetto primo da cui simultaneamente tutte le arti sono ispirate.



tenza al tempo suo, l'interprete più efficace e, si noti bene, il più originale di esso. Egli dunque non sorge mai isolato, ma l'opera sua è sempre preconizzata e accompagnata dall'opera di artisti minori che sentono già la nuova evoluzione: a Dante precedono il Guinizelli e il Cavalcanti, a Giotto Cimabue. Dopo il genio, anzi col genio stesso, il nuovo strato artistico si è già formato; quelli che volgarmente si dicono *imitatori* del genio, non sono che il risultato, il prodotto naturale di questa stratificazione. L'esempio del genio non influisce su loro se non per azione riflessa, ma l'impulso primo deriva in loro, al tempo e al modo stesso che nel genio, da un'unica fonte comune, dal pensiero del tempo; così come, per servirmi di un paragone materiale, la luna, satellite della terra, riceve da questa solo una luce secondaria, mentre la luce principale attinge, assieme alla terra, dal sole.

Dopo ciò non è chi non veda la utilità di uno studio storico comparato delle diverse espressioni artistiche, esteso a tutti gli strati che si vennero l'un dopo l'altro e per effetto simultaneo in ciascuna sovrapponendo. Dall'analisi dei fenomeni che accompagnarono la formazione di quegli strati, dall'oculato loro raffronto può derivare luce di nuove importantissime osservazioni; fatti non mai fino ad ora notati s'impongono di

improvviso in tutta la loro indiscutibile realtà, fatti, noti già da tempo, assumono parvenze nuove o si rischiarano di luce vivissima; si aprono o si intravedono vie a nuove speculazioni, a nuove ricerche; l'omogeneità infine del pensiero umano appare di una chiarezza e di una compattezza maravigliosa. Io non ebbi mai capito tanto bene (ed è pur piccolo esempio) la *Feroniade*, apoteosi di Pio VII, e il posto che essa occupa nella storia letteraria del secolo, quanto dopo che seppi esser quella stata concepita quasi a un tempo, e poi tralasciata, e ad uno stesso tempo infine ripresa e compiuta colla statua di Pio VII del Canova. I due fatti, come si vede, espressione materiale di tutta una importantissima e complicata evoluzione del pensiero politico e del pensiero artistico del tempo, si illuminano e si completano a vicenda (1).

Di fronte a tali vantaggi gravi pericoli, non lo dissimulo, possono in questo nuovo studio nascondersi per l'avvenire della critica. E fra tutti un pericolo connaturato quasi a questo genere di studi comparati. È naturale e preziosa nell'uomo la tendenza a non fermarsi ad osservazioni particolari e staccate, cui i diversi raffronti danno origine, ma a cercar di aggruppare, di coordinare

---

(1) V. *L'arte di Vincenzo Monti e di Antonio Canova*, cit., pag. 22.

tali osservazioni e di ricavarne un tutto che appaghi lo spirito inquirente sempre l'ultima ed essenziale ragion delle cose, la tendenza cioè a formulare un sistema, a immaginare una tesi. Nè certo è danno, quando la tesi si fondi tutta su osservazioni sicure; ma avviene sovente, assai sovente, che anche il critico più severo, nell'ardor dell'entusiasmo per una parziale scoperta, travenga talvolta nelle conseguenze di essa e quelle esageri a eccessive e mal sicure deduzioni. E un altro grave danno sarebbe se i giovani, sedotti dalla attraente luminosità di tali raffronti, per essi trascurassero o disprezzassero quel rigore delle ricerche storiche che è vanto della critica odierna, e invece di indagare la saldezza dei fatti si appagassero della vanità delle parole, cadendo in puerili logomachie e in bisticci rettorici (1). Ad

---

(2) Tale difetto è veramente nell'opuscolo del Cremonesi. Egli giuoca troppo di sovente sul doppio significato, proprio e metaforico, che possono avere certe parole, come: *colore*, *linea*, *disegno* e tante altre facilmente adattabili al genere letterario come al pittorico come al musicale e, l'un significato all'altro con destrezza sostituendo, ne ricava le più strane conseguenze del mondo. Più volte poi questo facil modo di cadere in equivoco, aggiunto alla vanità di star sull'alto, gli fa scrivere delle cose che forse egli stesso difficilmente saprebbe spiegare. Che diavolo vorrà dire questo? « L'addio di Lucia ai monti, è « un effetto di media distanza, perchè se è piuttosto esteso, è « poco delineato e di un tratteggio mistico e vago » (pag. 58). E quest'altro? « Le scene del dramma corrispondono ad un effetto di distanza nella prospettiva di un quadro » (pag. 36).

evitar dunque l'uno e l'altro danno non sarà mai abbastanza raccomandata la severità assoluta del metodo. Il metodo di questi studi deve essere ad un tempo ed estetico e storico, e racchiudere e fondere in sé i pregi dell'uno e dell'altro: dell'estetico perchè chi non abbia fiamma viva d'arte nel seno e intelletto aperto del bello non potrà mai con ragionevolezza discutere di quanto alla evoluzione delle forme si attiene, dello storico perchè ogni raffronto, il qual si fondasse su dati dati inesatti o mal sicuri, sarebbe fatica sprecata e condurrebbe a errate illazioni. Ma l'analisi storica deve precedere, come ben si vede, l'estetica, e l'una e l'altra essere sempre con rigore condotte e controllate; in questi studi, più che in

---

Del resto il Cremonesi non intende di dimostrare, ciò che intendiamo noi, l'evoluzione storica essere la stessa per ciascuna forma d'arte, ma soltanto che in tutte queste forme, considerate in sé stesse e astrazion fatta dalle loro storiche vicende, dominano le medesime leggi organiche, che, cioè, il pittore, lo scultore, il poeta, il musicista afferrano, concepiscono, plasmano, maturano l'idea in uno stesso modo e la traducono in fatto seguendo uno stesso cammino psichico. Il che, se può esser vero nella sostanza, è errato nell'applicazione, non tenendo egli conto nessuno di tutte quelle differenze di intenti, di mezzi, di confini che danno a ciascun'arte, accanto alle qualità comuni, qualità affatto individuali. Già il Lessing ebbe splendidamente dimostrato quanto sia pericoloso il voler giudicare una poesia cogli stessi criteri con cui si giudica un quadro o viceversa, ed è invece appunto questo che oggi il Cremonesi vorrebbe far credere utile ed opportuno.



alcun altro, chi vuol essere buon critico deve essere prima di tutto critico di sè stesso. L'attenersi soltanto al raffronto estetico e filosofico, come già fece, con esempio insigne pe' suoi tempi, il Lessing, è via in apparenza più seducente, ma assai pericolosa a chi non abbia intelligenza e dottrina superiori di molto alla comune; il raffronto storico, se condotto con acume di indagine e con genialità di critica, guida sempre a risultati, a vedersi più modesti, ma più certi e più proficui. Onde che questo nuovo studio io vorrei che appunto si intitolasse: *Storia comparata delle forme artistiche*, e nelle forme artistiche (è ormai inutile ripeterlo) riterrei incluse anzi preminenti le letterarie.

Nè si dica che io esagero l'importanza di tale studio. Ormai spetta alla comparazione l'avvenire della scienza storica. Sono poco più che 60 anni che il Bopp esplorava scientificamente coll'aiuto del greco e del latino i quasi ignoti campi delle lingue indiane; e già da tempo ormai la storia comparata delle lingue classiche è divenuta non solo scienza *ufficiale* ma, quel che più importa, scienza vera, mantenendo con sempre nuove indagini e sempre più preziose scoperte le promesse che aveva fatto balenare fin da principio. E voi, o giovani, vel sapete, chè, per fortuna vostra, avete qui a maestro colui che oggi nel

campo degli studi orientali sopra gli altri come aquila vola. Accanto alla comparazione delle lingue classiche, e quasi per naturale riflesso di essa, si sentì il bisogno di procedere da un lato alla comparazione delle lingue e delle letterature neolatine, dall'altro alla comparazione dei dialetti moderni. Fu soltanto da questo nuovo studio delle lingue neo-latine che i secoli oscuri del medio evo, dove l'origine dei nostri idiomi si perdeva tra densissima nebbia e dove il critico vagava brancolando da ipotesi ad ipotesi, andarono poco a poco schiarendosi, così che oggi essi sono in gran parte dominio della scienza come gli altri secoli più luminosi. Non sono poi molti anni, poche decine forse, che ad un critico, anche ottimo, di letteratura italiana era comunemente permesso di ignorare perfino il nome degli scrittori stranieri. Bastavano tutt'al più Shakespeare, Milton, Goethe, Schiller, Molière, Racine, Fénelon, Chateaubriand, Cervantes e pochissimi altri a fornire il materiale necessario per qualche citazione superficiale, che occhieggiava, vagheggiava dell'erudizione, di mezzo alle aggraziate lindure di un bel periodo. Ma anche lo studio comparato delle letterature moderne è andato in brevissimo tempo acquistando vigorosamente terreno; ad esso, come a miniera fertile di ignorate ricchezze, si volgono gli ingegni dei vecchi e dei



nuovi critici, e le relazioni che corsero fra l'una e l'altra nazione, fra l'una e l'altra scuola, fra l'uno e l'altro scrittore di qua e di là delle Alpi sono amorosamente studiate e dottamente illustrate. Quale nuova importanza nella storia della civiltà acquistò il grande nostro rinascimento letterario quando se ne consideri l'influsso sopra le nazioni sorelle, chiedetelo, o signori, al giovane e dotto professore, al carissimo mio amico, che qui con tanto onor suo e vantaggio comune insegna appunto letteratura italiana e che è in tali studi di comparazione uno dei più benemeriti.

\*  
\* \* \*

Permettete dunque che io creda nell'avvenire luminoso anche della comparazione delle forme artistiche. Il terreno è ancor tutto o quasi tutto da esplorare scientificamente: pregiudizi, errori, diffidenze, rivalità di studiosi sono gravi ostacoli da vincere, ma gli aurei filoni, che vi son dentro nascosti e che io intravedo col pensiero, meriterebbero fatica ancora maggiore. Nè è opera questa, come già nessun'altra, di un solo minatore; a noi, o giovani, se sarà possibile e se le forze non ci abbandonino, il compito modesto di

indicare e preparare la via colle ricerche che verremo assieme facendo in questo e negli anni venturi; ai futuri e ai migliori di noi l'opera poderosa delle indagini profonde e la gloria delle scoperte. Così ancora due rami dello scibile si abbracceranno e si fonderanno in un'unica scienza. Il pensiero umano, maestoso fiume, la cui foce è a noi ignota, sboccò da una sola ricchissima sorgente e scese, fiume di vita, dividendosi e suddividendosi in rami sempre più piccoli a irrigare il vasto suolo della sapienza che Dio concesse all'umanità. La navicella esploratrice della critica storica si affanna a risalire la corrente e a studiare la via che fu dal fiume percorsa; e non appena scopre il confluire di due rami, che credeva prima indipendenti, s'accorge di avere percorso un nuovo tratto verso la meta lontana. Verrà un giorno, o signori, che la navicella avrà toccato la meta e il corso del grande fiume sarà descritto in tutti i suoi meandri. Allora non si avrà più indipendenti, anzi straniere fra loro, la storia della pittura, la storia delle lettere, la storia della meccanica, la storia della medicina, ma si avrà la grande, l'unica storia del pensiero umano studiato e diviso nelle sue mille manifestazioni diverse. E allora non si avrà forse più nè la Francia, nè l'Italia, nè l'Europa, nè l'America, nè il ricco, nè il povero, ma una sola,

unica gente, la gente umana. E allora l'uomo avrà intelletto sufficiente a abbracciare e scrutare lo sterminato orizzonte e cuore sufficiente a godere della propria felicità.

Padova, 2 dicembre 1899.

---